

RAFAŁ KOSCHANY

Elegia jako gatunek filmowy. Adaptacja — inspiracja — sugestia

Tożsamość gatunkowa literackiej elegii nie podlega dyskusji; od starożytności do współczesności forma ta — nawet jeśli zacierają się, przesuwają czy rozciągają jej granice — trwa nieprzerwanie. Film, jako młodsza ze sztuk, sytuował się względem zastanej tradycji literackiej i mimo schyłku takiego zdecydowanego, ostatecznie przyliterackiego okresu w rozwoju (oraz przyliterackiej natury jego teorii) — pojawiają się coraz to nowe interdyscyplinarne konteksty. Jednym z nich jest specyficzna forma — stąd cudzysłów — „adaptacji” literackiej elegii do potrzeb filmu i, już w ramach dyskursu teoretycznego, do potrzeb genologii filmu. Najbardziej interesujący nie jest tu jednak pewien stan rzeczy, zbiór faktów i wyczerpująca filmografia, obejmująca — jeśli można już na wstępie użyć takiego określenia — filmowe elegie. Większą uwagę przyciąga sam potencjał tkwiący w dyskusji nad takim specyficznym mechanizmem genologicznego transferu.

W próbie omówienia problemu podjętego w tytule należy uwzględnić kilka kwestii naraz. Po pierwsze, nawet w najbardziej współczesnych ujęciach genologii filmowej trudno oderwać się od wspomnianej przed chwilą przyliterackości; w podstawowych swych zrębach genologia ta (lub każda próba jej dekonstruowania) będzie naznaczona literaturoznawczą spuścizną. Jednocześnie trzeba też odnotować, że im bliżej współczesności, tym bardziej kłopotliwa staje się możliwość budowania analogii: kino wytwarza własne, *stricte* filmowe gatunki, wchodzi w skomplikowane mariaże z nowymi mediami¹, literatura z kolei coraz chętniej zapożycza się w filmie, co dotyczy również przeniesienia gatunków: od scenariuszy filmowych, wydawanych w postaci

¹ Co nie oznacza, że medioznawstwo w swych próbach porządkowania nie korzysta z genologicznych doświadczeń genologii tak literatury, jak filmu.

książki, przez pastiszowe eksperymenty w stylu Roberta Coovera, aż do stosunkowo nowych, ale wyodrębnionych już wyrażenie gatunkowych tendencji (przykład *novelisation*). Niezależnie jednak od tego, czy powinowactwa literatury i filmu uznamy za symbiotyczne, czy — co najmniej — zatarte i skonfliktowane, ciągle uzasadnione jest w niektórych przypadkach komparatystyczne ujęcie. Po drugie, rzecz dotyczy gatunku, którego właściwie nie ma: ani w fachowych słownikach z zakresu genologii filmowej, ani — tym bardziej — w obszernej, ale dość mocno zakonserwowanej typologii gatunków kina, której przecież używa się także w kontekście twórczości nie tylko hollywoodzkiej. Mimo to elegia filmowa istnieje, co wynika z pobieżnego chociażby zestawienia filmów zawierających w tytule ten gatunkowy kwalifikator. Pozostaje więc autorskiej sugestii zaufać, a przynajmniej warto wziąć ją pod uwagę. Po trzecie wreszcie, pojawia się wątpliwość, w jakim stopniu da się uchwycić w konkretnej realizacji filmowej cechy gatunku literackiego, którego — jak się okazuje i co tak chętnie autorzy poświadczają tytułami swych prac — film jest wielokrotnym adaptatorem. Najważniejsze pytanie dotyczyć więc będzie ostatecznie gruntu, z którego filmowa elegia wyrasta: ustabilizowanego gatunku literackiego, interdyscyplinarnego tematu lub ponadgatunkowego stylu.

1.

W historycznym spojrzeniu na próby zaprowadzenia genologicznych porządków w niezwykle różnorodnej twórczości filmowej uwagę zwraca przede wszystkim fakt, że większość tych propozycji odnosi się do ustabilizowanych dużo wcześniej koncepcji literaturoznawczych. Film pożycza od literatury konkretne gatunki lub ich cechy, filmoznawstwo z kolei pożycza od klasycznych poetyk sposoby ich opisu — chociażby przez próby wyodrębnienia nadrzędnych kategorii rodzajowych, a następnie włączenia w ich ramy konkretnych gatunków i odmian gatunkowych. Nie trzeba przywoływać w tym momencie skomplikowanych typologii i konceptualizacji², warto natomiast zauważyć, że porządki te mają służyć podobnym celom (przede wszystkim — komunikacyjnym) oraz że definicja filmowego gatunku w swym podstawowym wymiarze zestawu cech nie różni się zasadniczo — wyjąwszy odniesienia do specyfiki kodu — od definicji

² Na ten temat — por.: T. Miczka, *Gatunek* [hasło], w: *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, red. A. Helman, Kraków 1998, s. 43–91.

literaturoznawczej: „temat, fabuła, postać, modus narracji (sposób przedstawienia), długość przekazu, układ kompozycyjny, czas i miejsce akcji, ikonografia oraz styl”³.

Jedną z ważniejszych różnic między tymi porządkami jest bardzo wyraźny perswazyjny charakter genologii filmowej (w odróżnieniu od literackiej), a pierwotnie oczywiście — perswazyjny charakter konkretnych filmowych gatunków. Wyznacza się je po to, by zachęcać do spektaklu, czy wręcz ten spektakl ukierunkować. Tendencja ta ma ścisły związek z ludycznymi początkami filmu, potem — z jego rozrywkową i komercyjną naturą, dziś — z szeroko pojętą politycznością jako arsenałem sposobów osiągania konkretnych celów. Uwagi te dotyczą oczywiście w większym stopniu kina amerykańskiego, w jego dominującym zwłaszcza nurcie, lecz to właśnie ten nurt zaważył na niezwykłym rozwoju refleksji nad filmowymi gatunkami. Choć era „kina gatunków”, zdaje się, już minęła, przynajmniej w swej czystej, potężnej postaci, chociaż współcześnie ciekawsze wydają się międzygatunkowe, międzyrodzajowe, a nawet transmiedialne zależności oraz teoretyczna refleksja nad nimi — być może cały czas większość oglądanych dziś filmów ma swoje gatunkowe, „klasyczne” przyporządkowanie. W każdym razie — pomiędzy zmierzch kina gatunków a przyzwyczajenia odbiorców, producentów i dystrybutorów podskórnie wciskają się pytania, często dziś zadawane, czy mówienie o gatunkach w ogóle ma jeszcze sens, czy jest potrzebne i komu jest potrzebne. Rangę tych wątpliwości najwyraźniej widać w kinie artystycznym (wcześniej chętnie określanym jako autorskie) lub pretendującym do miana takiego, w którym gatunkowość poszczególnych realizacji nie jest ani czymś oczywistym, ani — właśnie — potrzebnym, ale często i tak *ex post* przydawany. Tymczasem, patrząc z perspektywy autorskiej, jeśli nawet gatunkowość jako ważny punkt odniesienia tu się pojawia, to raczej w postaci krytycznej lub autotematycznej refleksji na temat danego gatunku (wraz z zestawem pojęć takich jak antygatunek, pastisz, dekonstrukcja).

W kontekście filmowej adaptacji literackiej elegii ważny wydaje się przede wszystkim fakt, że funkcjonowanie filmu w konkretnych, najbardziej precyzyjnie określonych ramach gatunkowych wiąże się zwłaszcza, jak już zaznaczałem, z ukierunkowaniem⁴ wypowiedzi filmowej, jest swoistym sygnałem wysyłanym do widza. Nazwa gatunkowa ma znaczenie, ale sy-

³ M. Hendrykowski, *Gatunek filmowy* [hasło], w: *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań–Wrocław 2001, s. 70.

⁴ Zob. T. Miczka, *op.cit.*, s. 43.

gnały gatunkowości należą właściwie, w przeważającej przecieży części, do paratekstu (jak powiedziałby Umberto Eco) — to reklama filmu, zapowiedzi dystrybutorów, kwalifikatory w programach telewizyjnych, strona plastyczna plakatu (styl, liter-nictwo, wreszcie ikonografia), miejsce kasety lub płyty DVD na półce w wypożyczalniach i sklepach, wreszcie miejsce w katego-ryzowanych kompendiach, do których — oprócz książek — zali-czyć też trzeba strony internetowe poświęcone filmowi. Sam film przynosi, oczywiście, inne jeszcze sygnały, ale ich dostrzeganie (rozpoznawanie konwencji, weryfikacja paratekstu, samodziel-na kategoryzacja) należy już do procesu odbiorczego.

Nie tak często zdarzało się natomiast w historii filmu, by tytuł (lub podtytuł) konkretnego dzieła zawierał jednocześnie sug-eścię gatunkową, odsyłającą do kontekstów literackich bądź mu-zycznych. Wyjątkami bardziej lub mniej wykrystalizowanymi są różnego rodzaju ballady, genologicznie zmaczone i bliżej niespre-cyzowane opowieści, historie, a także symfonia (przede wszyst-kim chodzi tu o filmową symfonię miejską). Z kolei w samej li-teraturze (i muzyce) jest to zabieg stosowany w różnych celach, w epokach dawniejszych na zasadzie konwencji, współcześnie także jako dialog z nią.

Te dwa wątki mogą się stać argumentem bądź na jakieś nie-dostatki filmowej genologii, bądź na jej autonomiczność. Tym większe zdziwienie pojawia się w przypadku elegii, która dostą-piła swoistego wyróżnienia. Otóż nawet dość pobieżne przeszu-kiwanie pamięci (i indeksów) daje ciekawe, w czysto ilościowym pojęciu, rezultaty. Nie sposób, oczywiście, wszystkich tych elegii w tak szkicowym opracowaniu uwzględnić, więcej, nie uważam nawet, by jakiś katalog był warunkiem koniecznym podjętego wyzwania, ponieważ nawet w dobie bardzo precyzyjnych narzę-dzi katalogowania filmów z całego świata stworzenie kompletnego spisu filmowych elegii jest pragnieniem utopijnym. Poza tym z przygotowanego wyboru przykładów i tak wyłania się jeśli nie wzór filmowej elegii, jeśli nie jej gatunkowa charakterystyka, to przynajmniej — dzięki zestawieniu tytułów filmowych — przy-bliżony opis intersubiektywnie pojętego gestu semantycznego.

2.

Mimo przekonania, że ton elegijny nie jest dla filmu czymś rzad-kim, stanowi on zbyt słabo uchwytny element, by podjąć dys-kusję na temat elegii filmowej jako gatunku w ramach formalno-tematycznego jego opisu. Pewniejsze jest stwierdzenie, że ów

elegijny ton staje się ewentualnie swoistym międzygatunkowym tropem, elementem składowym (wielu) innych gatunków, chociażby ballady⁵ czy melodramatu, ale nie tylko, by odnieść się do konkretnego tytułu zupełnie inaczej gatunkowo przyporządkowywanego — na przykład *2001: Odysei kosmicznej* Stanleya Kubricka (1968). Zatem już na wstępie można stwierdzić, iż elegia jako gatunek (co sugerują reżyserzy posługujący się tą nazwą w tytułach swoich dzieł) krzyżuje się z elegijnością pojętą jako zespół intuicyjnie kojarzonych cech, niekoniecznie nawet zotwiczonych w opisie gatunku literackiego.

W związku z tak zarysowującym się rozpoznaniem nie można przedmiotem zainteresowań uczynić jakiejś ogólnej elegijności filmu, a na pewno nie można od niej zaczynać rozważań, gdyż doprowadziłoby to szybko do przekonania o mgławicowym charakterze kryteriów. Zresztą trudno wyobrazić sobie rozciągłość zbioru, który miałby obejmować filmy potocznie i subiektywnie kojarzone z elegią. Problem ten swego czasu, chociaż w innym kontekście, wskazała Alicja Helman, pisząc o dość dużej swobodzie w analitycznym, interpretacyjnym i krytycznym sposobie uprawiania refleksji nad filmem⁶; często bez uzasadnienia używamy w tych dyskursach określeń wartościujących lub fachowych, ale w potocznym znaczeniu. Pojęcie elegijności w krytyce filmowej pojawia się często, lecz zwykle nie ma tam miejsca, by zastanowić się nad obroną owej elegijności jako wyznacznika gatunkowego.

W przypadku filmowej elegii nie dysponujemy zatem kanonem w żadnym stopniu porównywalnym z literackim (kanon elegii poetyckich) czy filmowym (gatunek filmowy jako taki) — tym, czym na początku w ogóle dysponujemy i co może ostatecznie być dobrym lub wystarczającym punktem wyjścia w podjętej tu próbie opisu, są sugestie autorów filmów. Jak pisze Małgorzata Semczuk, „[s]ygnał gatunkowy pełni tu funkcję znaku semantycznego, który — na zasadzie kontrastu — wzma-

⁵ Marek Hendrykowski jako jedną z cech konstytutywnych ballady wyróżnił właśnie „elegijną tonację” (M. Hendrykowski, *Ballada filmowa* [hasło], w: *Leksykon gatunków...*, s. 17). Na marginesie można dodać, że (filmowa) ballada — także jako gatunek ściśle odliteracki — zasługiwałaby na podobne, adaptacyjne opracowanie (por. T. Rutkowska, *Ballada filmowa — czyli o „powrotach, które trwają w nieskończoność”*, w: *Sztuka na wysokości oczu. Film i antropologia*, red. Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska, Warszawa 1991). Podstawowa różnica między tymi dwoma gatunkami, która już w tej chwili się rysuje, polega na tym, że ballada to pewien konkretny sposób opowiadania, elegia zaś — w tym skrzyżowaniu gatunków — okazuje się ową „tonacją”, systemem odniesień do (nie do końca uchwytnych) cech nastroju opowieści.

⁶ Por. A. Helman, *Problemy interpretacji dzieł filmowych*, w: *Interpretacja dzieła*, red. M. Czerwiński, Wrocław 1987, s. 162–163.

ga wymowę tekstów”⁷. Na marginesie warto dodać, że ów „sygnał gatunkowy” jest kłopotliwy, nieoczywisty także na gruncie samego literaturoznawstwa. Podczas gdy Semczuk uwzględnia w swym opracowaniu właściwie bezwyjątkowo utwory z elegią w tytule, Anna Legeżyńska w książce poświęconej „poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej” nie traktuje tytułu jako tak istotnego sygnału⁸. Jednak o ile pytanie o współczesną elegię poetycką dotyczy stabilności gatunku o długowiecznej tradycji (skoro przestaje być ważny wyróżnik formalny, czy — w przypadku braku także sugestii w tytule — wystarczy sam temat?), o tyle w przypadku elegii filmowej, która nie ma za sobą tradycji formalnej (nie mogło więc wypłynąć z niej w sposób naturalny jakieś konkretne ujęcie tematyczne), przydany niejako z zewnątrz sygnał gatunkowy musi stać się początkiem dyskusji.

Zabieg ten zgodny jest zresztą z ustaleniami Andrew Tudora, który podkreśla, że w niektórych przypadkach „już nie atrybuty definiują gatunek, ale intencje”⁹. Elegia, jako gatunek wyjątkowo tylko pojawiający się w tytułach filmów, staje się też — tym samym — nazwą genologicznie nacechowaną, taką, której krytyk (producent, dystrybutor, kiniarz) nie narzuca filmowi lub grupie filmów z jakichś względów, ale musi ją — jako namacalny znak autorskich intencji właśnie — uwzględnić w interpretacji. Kilka przykładów, do których chciałbym się odnieść (z jednoznacznym przekonaniem, że sporządzenie kompletnej filmografii elegijnej jest utopią), tylko w ten właśnie sposób można rozpatrywać: ich elegijność jest czymś zasugerowanym.

Exemplifikacją najbardziej oczywistą w tym kontekście, bo stosunkowo nową i głośną, jest film Isabel Coixet pod tytułem *Elegia* (2008), ekranizacja minipowieści Philipa Rotha *Konające zwierzę* (ów rozgłos film zawdzięcza także literackiemu kontekstowi). Zgodnie z uwagą Semczuk na temat sygnału gatunkowego, gest reżyserski wydaje się szczególnie ważny, ponieważ w procesie filmowej adaptacji tekstu literackiego doprowadził ostatecznie do zmiany tytułu¹⁰. W interpretacji porównawczej naprowadza to od razu na pożądane skojarzenia. Podczas gdy w *Konającym*

⁷ M. Semczuk, *Elegia* [hasło], w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka et al., Wrocław 1992, s. 270.

⁸ Por. A. Legeżyńska, *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*, Poznań 1999.

⁹ A. Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, przeł. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 30.

¹⁰ Ciekawy jest również przykład odwrotny: kiedy pierwowzór literacki elegię sugeruje — jak w powieści *Elegy for Iris* Johna Bayleya — natomiast tytuł filmowej adaptacji już jej nie zawiera (*Iris*, reż. R. Eyre, 2001). Przekład polski powieści, wydany po sukcesie filmu, także w znamienity sposób (ale to już

zwierzęciu dominująca była ironia (autoironia opowiadającego), a także pewien krzyk rozpacz narratora (zgodnie z konwulsyjnym tytułem oryginału) nad niesprawiedliwą dystrybucją czasu i cierpienia — film Coixet zmienia nieco akcenty w opowiedzianej historii, co poświadczane jest właśnie „elegią” w tytule. Osobowość filmowa Davida Kepesha nie została wprawdzie pozbawiona autoironicznego wymiaru, ale w znacznie bardziej czuły sposób bohater podchodzi do swej sytuacji: dużo starszego (starzejącego się) kochanka pięknej Consueli, zazdrosnego o nią przez świadomość różnicy wieku, odtrąconego z powodu nawastwiających się kompleksów, wreszcie wystawionego na próbę wobec okrutnej ironii losu (najpierw niespodziewanie umrze jego przyjaciel, potem Consuela będzie chora na raka piersi). Zmiana ta znajduje symptomatyczne potwierdzenie w gatunkowych opisach *Elegii* — jako dramatu lub melodramatu. Dochodzi zatem do krzyżowania się dwóch poziomów komunikacyjnych: wewnętrznie wpisanej w film elegii z zewnętrżnie narzucanymi kwalifikatorami gatunkowymi, zgodnymi z rozpoznaniem odbiorców.

Przed wszystkim jednak trzeba stwierdzić, że gest zmiany tytułu — w kontekście rozważań na temat filmowo-literackich transpozycji gatunkowych — jest znaczący i broni się (ma się bronić) sam. „Elegia” niesie więc ze sobą od razu cały system odniesień, zarówno literackich, jak i muzycznych (ilustracja muzyczna filmu), prowadzących w konsekwencji do ogólniejszego pojęcia „elegijności” jako konglomeratu cech, a nie konkretnego, empirycznie uchwytanego gatunku. Zgodnie z rozpoznaniem Legeżyńskiej mówiącym, że „[e]legijność oznacza aurę emocjonalną wiersza, którą buduje temat przemijania i nostalgiczno-melancholijne, a niekiedy depresyjne samopoczucie podmiotu”¹¹, nietrudno poszukać filmowego odpowiednika owej „aury”. W filmie Coixet zachowana została nawet narracja pierwszoosobowa, którą można by określić jako głos podmiotu „elegijnie rozpamiętującego”. Nie jest to rozwiązanie oryginalne czy niespotykane wcześniej w historii filmu, ale tym bardziej mogłoby posłużyć w budowaniu zestawu cech filmowej elegii w ogóle.

Kontekstem interpretacyjnym dla *Elegii* można by uczynić — w świetle konkretnej już egzemplifikacji z książki Legeżyńskiej — dostrzeżoną u Mirona Białoszewskiego kategorię podstarzałości, jako „pożegnania Erosa i konieczność akcepta-

wątek dotyczący nieco innych mechanizmów) ogranicza się do imienia bohaterki w tytule (J. Bayley, *Iris*, przeł. K. Bogucka-Krenz, Warszawa 2002).

¹¹ A. Legeżyńska, op.cit., s. 17.

cji władzy Thanatosa”¹². Mimo że u Białoszewskiego, u Rotha, a także w filmowej interpretacji postaci Kepesha dominuje ironia, „autoportret elegijny — pisze badaczka — jest rejestracją przemian warunkowanych przez cierpienie ciała; odsłonięciem sekretów psychofizjologii”¹³. W innym zupełnie kontekście pisał o tej podstawowej cesze elegii — jako „zestawieniu «dostojnego wczoraj» ze «spociętym dziś»” — Ireneusz Opacki¹⁴.

Kolejnym przykładem¹⁵ — równie oczywistym, jeśliby znowu wprost potraktować tytuł — jest *Elegia* Pawła Komorowskiego, polski film z roku 1979. Wybór ten podyktowany jest jednak także podjętą tematyką: rzecz dotyczy zwiadowczej akcji polskich żołnierzy tuż po wyzwoleniu Podgajów na początku 1945 r. Jak twierdzi Semczuk, oprócz — nawet najszerzej pojętego — „egzystencjalnego” wątku na rozwoju elegii, zwłaszcza w kontekście polskim, zaważyła również II wojna światowa. Poezja tamtego czasu oraz późniejsza, nawiązująca do wojennych wydarzeń, często zmierzała w kierunku — jak porządkuje to autorka — „elegii grozy”, w której dominowała „oniryczna wizyjność”, oraz „elegii żałobnej”¹⁶. Do tego ostatniego tematycznego skojarzenia z pewnością przyczyniła się słynna *Elegia o... [chłopcu polskim]* Krzysztofa Kamila Baczyńskiego¹⁷.

W tym kontekście bardzo charakterystyczny jest gest twórców — sygnał gatunkowy w tytule filmu (w mniejszym stopniu jednak chodzi tu o zmianę tytułu, ponieważ powieść Wiktora Zaleskiego *Jedna wojenna noc* — podkreślał sam reżyser — była jedynie inspiracją scenariusza¹⁸). Elegijność filmowego opowiadania — pomijając tło historyczne i ewentualne nastawienie widza, który zna finał tego wojennego epizodu — jest przede wszystkim elegijnością żałobną. Akcja polskich żołnierzy zna-

¹² Ibidem, s. 77.

¹³ Ibidem, s. 88.

¹⁴ I. Opacki, *Odwrocona elegia („Na sprowadzenie prochów Napoleona” Juliusza Słowackiego)*, w: *Odwrocona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*, Katowice 1999, s. 173.

¹⁵ Kontekstowo przywołać można jeszcze następujące filmy: *Elegia Naniwy*, reż. Kenji Mizoguchi (1936, Japonia); *Elegia*, reż. Kajirō Yamamoto (1951, Japonia); *Elegy (Seungbang bigok)*, reż. Bong-chun Yun (1958, Korea Południowa); *Elegia*, reż. Eduard Sachariev (1982, Bułgaria–Węgry).

¹⁶ M. Semczuk, op.cit., s. 270.

¹⁷ Podtrzymanie tego skojarzenia (i tej tradycji) uwidacznia się w tytułach filmów dokumentalnych, których bohaterami byli żołnierze bądź osoby związane z odzyskiwaniem przez Polskę niepodległości, na przykład *Elegia na śmierć „Roję”* Jerzego Zalewskiego (2007), poświęcona losom Mieczysława Dziemieszkiewicza, a także *Elegia na śmierć porucznika Kałinińskiego* Janusza Dymka (1978).

¹⁸ Por. z notatką w „Filmowym Serwisie Prasowym” 1979, nr 19, s. 6.

czona jest kolejnymi zgonami. Pomimo dokumentalnego właściwie stylu pierwszej części upadek każdej ciemnej sylwetki na zaśnieżoną ziemię za każdym razem przyczynia się do zbudowania żałobnego nastroju. Czarno-biała taśma wzmacnia symboliczną wymowę tych obrazów. Z kolei w sekwencji finałowej — zgoda odmiennie: w intensywnych kolorach pokazana jest scena, w której żywcem płoną związani, podpaleni w szopie żołnierze. Jednocześnie symboliczny, wizyjny i ponury charakter tej sceny nie tylko zamyka opowiedzianą w filmie historię, ale w uniwersalny sposób przywołuje wojenne doświadczenie śmierci.

Przykładami elegijnych filmów krótkometrażowych mogłyby być dwa utwory, zestawione tu także ze względu na ich niepowtarzalny charakter¹⁹. *Orientalna elegia* Aleksandra Sokurowa (1996) to poetycki namysł nad codziennością, która ma poza-codzienny, symboliczny wymiar. Z niezwykłą empatią reżyser opowiada o emocjach, uczuciach i losach starszych Japończyków, budując narrację na pograniczu realizmu i oniryczności²⁰. Tymczasem węgierska *Elegia* Zoltána Huszárika (1965) w całości poświęcona jest koniom, a właściwie ich drodze na śmierć. Początek filmu sprawia wrażenie, że będzie to próba (kolejna przecież w historii sztuki) oddania piękna zwierzęcia i piękna jego życia w stadzie, tymczasem wkrótce okazuje się, że rytm opowieści wyznacza naprzemienne montowanie scen życia i śmierci — koni na łące i koni w rzeźni.

Wreszcie elegie animowane. Pomijam tu próby *stricto* poetyckie, które — oprócz ciekawych niekiedy rozwiązań artystycznych — do samego mechanizmu zastosowania kwalifikatora gatunkowego nie wnoszą nic nowego²¹. Natomiast szczególnie ciekawy wydaje się film *Solo duets* Josepha Feltusa (2005), obsypanego ponad trzydziestoma nagrodami, w tym uhonorowanego Srebrnym Smokiem za najlepszą animację podczas 46. Krakowskiego Festiwalu Filmowego. Elegijność (w potocznym rozumieniu) być może dałoby się z filmu wyczytać i użyć tej kategorii jako interpretacyjnej (jak już wspomniałem, w krytyce filmowej to

¹⁹ Twórcami innych krótkometrażowych *Elegii* (tytuł dla wszystkich ten sam) byli m.in.: Gary Popovich (1989), Joe Gibbons (1991), Jeffrey Travis (2004), Heather Braaten (2008), Steven Bakewell (2009), Alexander Lyras (2010).

²⁰ Sokurow jest także autorem *Elegii drogi* (2001) — również filmu krótkometrażowego — przepełnionej rozmaitymi obrazami osobistej narracji.

²¹ Przykładem może być *Elegy* Nadine Takvorian (2004), film niemalże dosłownie elegijny, bo oprócz adekwatnej warstwy plastycznej i muzycznej zawiera opowieść o tęsknocie mężczyzny za młodością i nieudaną czy zakończoną już miłością, a także *Elegia wisielca* Aleksandra Wasilewskiego (2006) — o wiele mniej dosłownie traktująca tytułową konwencję: pastiszowo opowiada o mężczyźnie jako ofierze kobiety wampira.

zjawisko powszechne), ale bardziej znaczący wydaje się tu inny argument. Otóż z opisu do filmu (i tylko stąd) dowiadujemy się, że materiałem literackim, który zainspirował twórców, była *Elegia czwarta* z cyklu *Elegie duinejskie* Rainera Marii Rilkego. Przypadek to zatem, powtórzę, szczególnie, ponieważ jest to adaptacja elegii poetyckiej (cykl Rilkego dla rozwoju gatunku był przecież w XX w. jednym z ważniejszych punktów odniesienia), ponadto — nastąpiła też zmiana tytułu (o rzeczywistym elegijnym źródle dowiadujemy się zatem z kontekstu). Sama animacja zaś, w tradycyjnej, lalkowej, wysmakowanej formie opowiada o doświadczeniu kogoś, kto mógłby być podmiotem lirycznym elegii Rilkego: doświadczeniu spotkania ze swym młodszym, odległym i niedostępnym już na zawsze *alter ego*, wszak oryginalny utwór poetycki określany bywa „elegią przemijania”²². Wyraz opowiedzianej historii wzmocniony zostaje muzycznie — utworem Erika Satie *Gymnopedie III*.

Już z tej punktowej prezentacji przykładów wynika, że różnorodność rodzajowa i gatunkowa nie pomaga w próbie spisania bardziej precyzyjnych kryteriów dzieła filmowego, które można by gatunkowo przyporządkować do elegii. Tytuł staje się ważnym znakiem semantycznym, ale też można się wielokrotnie przekonać, że jest on znakiem nie tyle pustym, ile dość arbitralnym: jednym z wielu możliwych, niedecydującym ostatecznie o elegijności jako takiej. Sam dobór przykładów wskazuje, że to, co można by nazwać „elegijnością”, ma zarówno interdyscyplinarny, jak i międzygatunkowy charakter.

3.

W opisie przemian elegii literackiej oraz jej stanu współczesnego wyraźnie podkreśla się, że starożytne wyróżniki formalne przestały odgrywać rolę zasadniczą, natomiast decydujące w genologicznych rozróżnieniach okazują się temat oraz styl. Owo połączenie tematu i stylu, umiejętne nałożenie tych kategorii składa się w efekcie na — jakkolwiek nieprecyzyjnie to zabrzmie — elegijność, czyli na to, co powszechnie z elegią się kojarzy. Najtrafniejsze będzie tu przywołanie konstatacji Tudora: „«Gatunek» jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy”²³. Inna kwestia — wobec owej (jednak!) nieprecyzyjności — jak, z jednej strony,

²² Por. K. Kuczyńska-Koschany, *Skarga, roślina wiecznie zielona*, w: *Ryćcerz i Śmierć. O „Elegiach duinejskich” Rainera Marii Rilkego*, Gdańsk 2010, s. 57–72.

²³ A. Tudor, op.cit., s. 31.

autorska sugestia ma się do jej odbiorczej weryfikacji, i z drugiej strony, jak ewentualnie, gdy takiej wyraźnej sugestii zabraknie, elegijność zostanie przez odbiorcę rozpoznana. W tym sensie pytania o możliwość zaadaptowania teorii elegii poetyckiej do potrzeb genologii filmowej są właściwie podobne do tych, które można by postawić w innych poszukiwaniach badawczych, wydawałoby się — o wiele bardziej oczywistych, a mianowicie w refleksji nad potencjalną elegijnością powieści²⁴.

W tradycji literackiej zatem pojęcie elegii niezwykle silnie zrosło się z jej tematem (obszarami tematycznymi), a rozpoznanie gatunku niekoniecznie zależy od autorskiej sugestii zawartej w tytule²⁵. Najogólniej i najszerzej określiła to Semczuk, pisząc w tym kontekście o „tematyce egzystencjalnej”²⁶, co znajduje też potwierdzenie w definicji słownikowej: „przemijanie, śmierć, miłość”²⁷. Właściwie, gdyby przyjrzeć się bliżej, dość wyraźnie wyodrębniają się tu dwa obszary tematyczne. „Pierwszy — jak pisze Legeżyńska — to «gest pożegnania»: refleksja nad przemijaniem, próba scalenia życia, podsumowanie klęsk i zwycięstw, przygotowanie się do nadchodzącego kresu”²⁸. Drugi, na co również wskazuje Semczuk, to wojna, los żołnierza, tragiczna śmierć na polu walki. Gdyby ograniczyć się do przykładów filmowych, w których sugestia gatunkowa jest zaznaczona w tytule, okaże się, iż wachlarz tematyczny elegii filmowej będzie właściwie powtórzeniem wzoru zapisywanego na różne sposoby w definicji elegii poetyckiej. Próba teoretycznofilmowego zastosowania gatunku może jedynie bazować na tych pojedynczych egzemplifikacjach, inaczej pojęcie elegii (elegii filmowej, ale nie tylko) trzeba by rozciągnąć do granic możliwości. „Poważnych” — by trzymać się definicji słownikowej — filmów o „przemijaniu, śmierci, miłości” jest nieskończenie wiele, i na tle takiej wizji elegia stałaby się czymś w rodzaju supragatunku.

²⁴ Wymienić tu można — oprócz wspomnianej *Elegy for Iris* Bayleya — chociażby ostatnią, tytułową nowelę zbioru *Elegia dla ptaków* Aleksandra Tomowa, przeł. L. Bardijewski, Warszawa 1989; *Elegię weselną* Jana Bolesława Ożoga, w: *Elegia weselna i inne opowiadania*, Warszawa 1977; Marnixa Gijnsena *Elegię na śmierć Agnes*, przeł. A. Wojtaś, Warszawa 1980.

²⁵ Na przykład u Semczuk egzemplifikacyjnie zostały użyte wyłącznie te wiersze, które elegię mają w tytule, co ściśle wiąże się z uwagą dotyczącą roli autorskiej sugestii, podczas gdy u Legeżyńskiej nie tytuł jest decydujący, ale wyraźne obrysowanie tematu („gest pożegnania”).

²⁶ M. Semczuk, op.cit., s. 270.

²⁷ J. Sławiński, *Elegia* [hasło], w: *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński et al., Wrocław 1998, s. 126.

²⁸ A. Legeżyńska, op.cit., s. 18.

W elegii poetyckiej styl elegijny, określany bądź jako „ton smutnego rozpamiętywania lub skargi”²⁹, bądź jako „gest pożegnania”, dość łatwo jest rozpoznawany na poziomie słownictwa czy składni. Tymczasem w elegii filmowej elementy stylu nie są już tak uchwytne. Przede wszystkim dlatego, że nawet wśród filmów, w których gatunek elegii jest sugerowany samym tytułem, różnorodność stylistyczna jest ogromna — chociażby ze względu na przyporządkowania rodzajowe. Trudno porównywać style filmu fabularnego, animowanego czy krótkometrażowego. Nawet w obrębie tego samego rodzaju istnieje wiele różnic, o czym wspominałem wcześniej, akcentując przede wszystkim fakt, że elegijność konkretnych filmowych elegii nie jest oczywista, nawet w potocznym, intuicyjnym odbiorze. Natomiast z pewnością nie powinno się pomijać warstwy muzycznej filmu, która przeważnie jest równoważna z tematyczną oznaką elegijności, w sposób szczególny przyczyniającą się do jej budowania, ale przede wszystkim — do odbioru (intelektualnego i czysto zmysłowego) nastroju filmu jako elegijnego właśnie. Rozważania tego typu konieczne trzeba odnieść do samej elegii muzycznej, formy gatunkowo ustabilizowanej i opisanej, a jednak — nie aż tak oczywistej, jak mogłoby się wydawać, ponieważ nieposiadającej ściśle określonych wyróżników formalnych. Z jednej strony więc o tym, że utwór muzyczny jest elegią, świadczy jej tytuł lub kontekst (najczęściej są to elegie „na śmierć”), z drugiej — po prostu wolne tempo (oczywiście rozpoznanie gatunku łatwiejsze jest w przypadku pieśni niż utworu instrumentalnego). Dobrym przykładem będzie tu zilustrowanie dwóch elegii filmowych (filmu Coixet oraz animacji *Solo Duets*) kompozycjami Satiego, raczej kojarzonych z elegijnością niż będącymi elegiami *sensu stricto*.

Dość łatwo tę elegijną filmografię objąć wspólnym zbiorem i podsumować: jak w elegii literackiej wyróżnikiem przestała być warstwa formalna, tak w elegii filmowej najważniejsze okazują się styl i temat. Filmowa elegia — pomijając oczywiście cały katalog dzieł, których styl i temat można by intuicyjnie określić jako elegijne — jest jednak przypadkiem wyjątkowym, ponieważ zawiera genologiczną sugestię autorską. W większości filmów z elegią w tytule nie chodzi, jak sądzę, ani o specjalne genologiczne zadanie dla widza, ani — tym bardziej chyba — o autorską grę z gatunkową konwencją czy autotematyczną refleksję nad filmową adaptacją gatunku pierwotnie literackiego. Nasuwa się przypuszczenie, że najważniejsze są dość swobodne powiązania

²⁹ J. Sławiński, op.cit., s. 126.

z tematycznymi obszarami elegii literackiej, a także — w dalszej kolejności — skojarzenia ze specyficznym, rozpoznawalnym stylem (nastój, ton, tempo), który towarzyszy przedstawieniu takiego tematu.

Na gruncie wiedzy o filmie gatunek — stwierdza Tadeusz Miczka — jest więc zwykle rozumiany jako element stylu (z każdą rodzajowością i gatunkowością wiążą się pewne zasady stylu) oraz jako pewien typ konstruowany przez badacza na podstawie dostępnych mu materiałów empirycznych. Ma więc charakter dynamicznego, ewolucyjnego wzorca idealnego. Jest pewnym uogólnionym modelem, sumującym wszystkie istotne właściwości strukturalno-historyczne określonej grupy filmów³⁰.

Ów materiał empiryczny niejako sam układa się w grupę — ze względu na powtarzalność pewnych zespołów cech (widoczną w dialektyce tematu i stylu, a także w nawiązaniu do gatunkowego pierwowzoru literackiego). W przypadku filmowych elegii zadanie odbiorcze jest więc i prostsze (elegia w tytule), i trudniejsze, „filmy o charakterze elegijnym” bowiem nie wyróżniają się niczym szczególnym, a w każdym razie nie można tu mówić o jakiejś konstytutywnej dla gatunku powtarzalności — ikonografii (film wojenny obok współczesnego melodramatu) albo tematu (zbyt wiele wątków zbieżnych jest z tymi, którymi interesuje się elegia literacka). Zatem elegia filmowa sytuuje się gdzieś pomiędzy: literackimi proveniencjami a perswazyjną genologią filmową, arbitralnością twórcy a niesformalizowaną siecią odniesień, wreszcie pomiędzy konkretnym gatunkiem zasugerowanym w tytule a jego nieistnieniem w jakimkolwiek systemie.

RAFAŁ KOSCHANY

Elegy as a film genre. Adaptation — inspiration — suggestion

The question that this article is concerned to answer is how the position of the film elegy can be best formally established — with its artistic representations, as well as its functioning in the genology of the genre. An attempt to provide definitive answers that emerge from interdisciplinary, film and literary discourse brings a number of substantial threads. Firstly, there is, indeed, no theoretical description of the elegy as a film genre, though the very name does appear in many titles. Secondly, it seems that a juxtaposition of available examples of film ad-

³⁰ T. Miczka, op.cit., s. 46.

aptations of elegies does not lead to any consistent conclusion, since, apart from the suggestion proposed by the author, they are different in terms of formal and thematic elements involved. Thirdly, any attempt at a genological profiling has to, somehow, refer to a more or less fixed literary genre and the relevant theory behind it. In a most general way, one can state, albeit with a number of reservations, that the elegiac film is characterized by a distinguishable style, often simply called the elegiac style, and the theme, very broadly associated with time and the theme of passing.

Key words: elegiac mood, film adaptation, film and literature, movie genre categorization (genology), literary genre categorization (genology), Isabel Coixet, Paweł Komorowski, Aleksander Sokurow, Zoltán Huszárík, Joseph Feltus, Rainer Maria Rilke, Wiktor Zaleski, Philip Roth.

RAFAŁ KOSCHANY — doktor, adiunkt w Zakładzie Semiotyki Kultury Instytutu Kulturoznawstwa UAM. Autor książki *Przypadek. Kategoria artystyczna i egzystencjalna w literaturze i filmie* (2006) oraz artykułów publikowanych w pracach zbiorowych i czasopismach naukowych, m.in. w „Kwartalniku Filmowym”, „Przeglądzie Filozoficzno-Literackim”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”.
e-mail: koschany@amu.edu.pl